

LA IMAGINACIÓN LITERARIA EN LOS NOVELISTAS CHILENOS EMERGENTES

Rodrigo Cánovas

Ya es posible referirse de un modo natural a una generación emergente de novelistas chilenos, quienes han publicado más de un centenar de obras en los últimos quince años, logrando muchos de ellos gran apoyo editorial y éxito de público. Hay un corpus, una polémica entre sus componentes o de ellos con autores consagrados. En esta ocasión queremos referirnos al ideario discursivo de esta novelística, que incluye el comentario de las obras de los escritores nacidos entre 1950 y 1964 y en fechas fronterizas. En las páginas siguientes expondremos diversas dimensiones de esta imaginación literaria, destacándose tres matrices: el folletín, cuyo antecedente es la literatura de masas del siglo XIX; la visualidad, que corresponde a los *mass media* y la poética, que se vincula con una cultura áurica.

LA IMAGINACIÓN FOLLETINESCA

Muchas novelas chilenas actuales son tributarias de géneros menores, adscritos a un lector masivo que gusta consumir relatos estereotípicos, con intrigas entretenidas y personajes que se asemejan a los jovencitos de las películas. No por ello se crea que es un material descartable en su valor literario. La imaginación folletinesca —constituyente de la literatura de consumo desde mediados del XIX— ha constituido subgéneros de gran trascendencia, amén de muchas obras notables. Recordamos aquí —invocando una propuesta de Umberto Eco— el folletín social, el relato de aventuras, la ciencia-ficción, la novela de misterio, los relatos de espías, el melodrama y las series literarias dedicadas a Marlowe, Bond, Sandokan y, por qué no —agregamos nosotros—, más de

un guión melodramático de teleserie que ha conquistado nuestros corazones (y aquí, el título lo pone cada lector).

Hemos atraído estos ejemplos de formas, por cuanto han sido recreados conscientemente en la novelística chilena, con propósito de innovación estilística al interior de cada subgénero y de renovación de repertorios temáticos. Veamos.

Acaso el formato más inédito que la novelística chilena de las nuevas generaciones entrega es el de la novela negra. Por ejemplo, está presente como cita lateral —por cierto modo de trenzar la intriga, la atmósfera citadina y el carácter marginal de sus antihéroes— en obras de Gonzalo Contreras, Gregory Cohen, Jaime Collyer, Marco Antonio de la Parra y Alejandra Rojas. Ahora bien, el relato de serie negra (de proveniencia norteamericana) será cultivado de modo sistemático por dos novelistas, Roberto Ampuero y Ramón Díaz-Eterovic, quienes crean sendos pintorescos detectives: Cayetano Brulé, con sede en el puerto de Valparaíso y Heredia, santiaguino. Ambos son seres que circulan por el lado oscuro de la sociedad, develando misteriosas muertes que ocurren en circunstancias siniestramente semejantes a las del acontecer nacional.

Tanto Díaz-Eterovic como Ampuero respetan los rasgos típicos de la serie negra; en breve (y teniendo en cuenta la compilación sobre el tema realizada recientemente por Daniel Link), estos serían los siguientes: un asesinato que emblemiza la corrupción social, una investigación que va colmando las lagunas de un pasado enigmático, un detective acosado, guiado por su experiencia y su profesionalismo, y una acción rápida, con diálogos precisos y algunas disquisiciones sobre el hosco entorno urbano.

La serie de Heredia está compuesta hasta ahora por cuatro novelas, en las cuales se dialoga polémicamente con el acontecer político y existencial de la nación. Heredia es un emblema de la utopía socialista de cambio, que vive el presente desde el sentimiento de la marginalidad, el cansancio y el escepticismo. Hay también en él rasgos bastante marcados de soledad, tristeza y nostalgia. Heredia se constituye, entonces, como nuestra sombra, reparando espacios que queremos ocultar. Santiaguino de corazón, observa compasivamente a los seres que deambulan por las calles céntricas, derrotados por una jornada de trabajo monótona y sin futuro. Heredia será un signo disidente de los tiempos, que entra en polémica abierta con los discursos de mediación social.

Un comentario final sobre el verosímil policial en Díaz-Eterovic. Aunque Heredia esté dotado de un doblez subjetivo que le permite al lector especular sobre la condición humana, el formato policial es usado a veces de modo esquemático y la intervención autorial es muy evidente en la gestación del discurso ético del personaje. Se sigue también un tinglado lógico demasiado cau-

salista para la resolución del enigma, aunque no en la última novela, donde la anécdota ya no se tiende a conformar como un puzzle perfecto.

Otro detective de fin de siglo es Cayetano Brulé, presente en la serie de dos novelas de Roberto Ampuero. A diferencia de Heredia, éste es un ser ubicuo, en constante traslación en el espacio, alguien sin patria ni raíces. Cubano de nacimiento, pasó su adolescencia en USA, acercándose en Chile en los años 70. Sin credo político, se revela ante los demás como un ser altamente sospechoso. Cayetano funciona en estas novelas como un desinhibidor de utopías. La Habana, Bonn y Valparaíso son leídos como escenarios decadentes de una crisis ideológica. Así, la picardía y aparente indiferencia de este detective van minando los mundos ideales forjados por la izquierda latinoamericana.

Los relatos de Ampuero, al igual que los de Díaz-Eterovic, están aderezados con pintorescos comentarios culturales y con una ralea de simpáticos personajes secundarios. Ahora bien, si Cayetano resulta ser más creíble que Heredia (en el sentido que la autoría disimula mejor los mensajes subliminales), la lógica de la intriga en que se ve envuelto es más causal y estática que la que sufre Heredia. Y acaso también se abuse demasiado de la trampa fácil al lector, distanciándose Ampuero, en este punto, de los consejos del maestro Raymond Chandler para lograr la perfección del género.

El *relato de aventuras* logra mayor visibilidad pública en Chile desde el éxito, obtenido primero en el extranjero, de Luis Sepúlveda. Consideramos que sus novelas pertenecen a la tradición de la literatura de aventuras, por los escenarios que presentan, sus tópicos, su lenguaje y sus propuestas singulares al lector.

Los escenarios de sus obras son la selva amazónica, Tierra del Fuego y los mares de ese confín austral. Los personajes tocan fugazmente el suelo urbano, solo para constatar su impureza: no hay allí amor, valores, ni esperanza. Las tramas se constituyen como ritos de paso donde los hombres tocan el origen natural, rousseauniano, de la condición humana. Con un lenguaje donde la acción aparece muy bien modelada por el suspenso, el humor y una retórica afectiva, se nos presentan historias asociadas en nuestra memoria a relatos de exploradores, piratas y tesoros, a saber: la cacería de una trigilla por el viejo Bolívar, gran amigo de los jíbaros; la persecución de un tesoro por un ex-guerrillero, que viaja desde Hamburgo hasta Tierra del Fuego; la travesía a bordo de un barco de Greenpeace para dar caza a piratas contemporáneos que exterminan raras especies marinas. En todos estos casos, hay siempre alusiones a una tradición literaria ligada al relato insólito o al simple arte de contar bien un cuento. Así, el viejo Bolívar pasa sus días selváticos leyendo folletines sentimentales, Belmonte va en busca de un tesoro mencionado en un manuscrito arábigo y el navegante aparece en los mares del Sur por sus lecturas de Verne, London y muy especialmentede *Moby Dick*.

Este contador de historias combina con eficacia lecciones textuales del realismo mágico y del reportaje, a la vez que se sitúa como continuador de una tradición chilena del género, cuyo antecedente natural es Francisco Coloane.

Con los relatos de Sepúlveda, el lector reconstituye paisajes olvidados, paraísos que creíamos destruidos para siempre. Esta vuelta a los orígenes tiene un sentido específico: a nivel ideológico, las utopías de cambio social son intercambiadas por la utopía del buen salvaje americano (¿constituida desde ritos masculinos propios de un orden patriarcal?). Y a nivel literario, el relato conceptista es sustituido por una historia bien contada, a la manera de los relatos bizantinos del siglo XVI.

Existen parentescos entre la novela policial y la de espionaje, así como entre el relato de aventuras y el de ciencia-ficción. Así por ejemplo, *Nombre de torero*, de Luis Sepúlveda, soporta también el verosímil de la novela de serie negra, a la vez que es una historia de espías y aventureros.

Existe un escritor chileno, Claudio Jaque, que ha escrito una novela de ciencia-ficción y una novela de espías, según el formato del best-seller, teniendo muy presente la *inventio*, atmósfera, motivación y el trenzado de la trama propios de las series de cine y televisión dedicadas a los viajes interplanetarios y a los conflictos entre las potencias y sus ramificaciones con el terrorismo internacional. Son novelas muy bien escritas, con intrigas y personajes que logran otorgar una dimensión compleja del mundo presentado, en un lenguaje de complejidad mayor al esperado en un libro ligado a la producción industrial en serie. La imaginación folletinesca aparece desplazada aquí por una máquina de contar historias ligada a una memoria visual reciente.

A la serie negra y a la literatura de aventuras, queremos agregar, finalmente, un formato que hemos denominado de un modo tentativo *testimonio rosa*.

La novela rosa es un mensaje unívoco, basado en esquemas conocidos por todos los lectores, a saber: una intriga amorosa, donde heroínas y galanes sufren mucho por la maldad de la gente, imponiéndose al final el amor por sobre cualquier impedimento social. El testimonio rosa sería aquél que incluye en su esquema de funcionamiento estructural las contradicciones sociales de la vida cotidiana, tornándose polémica. Un buen ejemplo lo constituye la obra de Marcela Serrano, donde el tópico de la mujer como sujeto inserto en un tramado social le otorga una dimensión contingente. Este género tiene antecedentes claros en obras de Elisa Serrano (Chilena, casada, sin profesión), Mercedes Valdivieso (*La brecha*) y de otras escritoras, de gran éxito de público a comienzos de la década de los años 60 (Elisa Serrano es madre de Marcela). En ellas, el Yo femenino otorga un testimonio en un lenguaje directo, a la manera de un reportaje periodístico —siendo *La brecha* la obra de mayor trascendencia literaria, demostrado por sus reediciones recientes, una en USA y otra en Chile.

Marcela Serrano explora el mundo confesional de las mujeres en la mitad de sus vidas. Ella compone personajes estereotípicos —la bella estilizada, la voluntariosa, la rebelde, la tradicional, etc.— y usa de modo laxo las fórmulas del diario de vida, el monólogo, el racconto, manteniéndose siempre en el diseño de un mensaje unívoco.

Su lenguaje, de carácter efectista, demuestra mayor versatilidad. El texto proclama, sin ningún miedo al cliché, la frase-poema (rozando el kitsch) y un diálogo sustentado por el ingenio y la trivialidad mantienen al lector ocupado en un ejercicio lúdico, donde nos sonreímos de las banalidades de la condición humana. Es el encanto del folletín, la lectura de la revista femenina o de la sección Mujeres de los Diarios, en un nivel de complejidad mayor.

Considero que la obra de M. Serrano es valiosa en su género. Existe, eso sí, un riesgo, que aparece explícito en su última novela, *Antigua vida mía*: la tentación del kitsch, es decir (y siguiendo a Umberto Eco), el uso de un lenguaje literario hipercorregido con el afán de insuflarle de contrabando una pátina poética al estilo de una obra, o también, la recurrencia a situaciones que convoquen cierta sofisticación artística, las cuales se ven negadas por el contexto en el cual se las presenta; por ejemplo, una heroína resolviendo sus problemas existenciales en un lugar turístico del Caribe, donde también solía pasar unas temporadas Hemingway.

Quien ha logrado otorgarle prestigio literario al testimonio rosa es Isabel Allende. Ella demuestra gran habilidad para combinar de modo armonioso formatos de la tradición literaria y de la literatura de masas. Así, en *La Casa de los espíritus*, el realismo maravilloso y la tradición naturalista —citados de un modo reflexivo y poético— dialogan con el reportaje testimonial y el melodrama, lográndose una obra literaria de tanto impacto social y cultural como los folletines romántico-sociales del siglo XIX escritos por Eugene Sue (y también por Víctor Hugo y por el mismo Balzac).

La literatura folletinesca, a la manera del testimonio rosa, tiene su antítesis en la literatura de vanguardia, a la manera de la novela neobarroca o novela del lenguaje, representada en nuestras letras por la narrativa de Diamela Eltit, a la cual nos referiremos más adelante.

LA IMAGINACIÓN PUBLICITARIA

A la luz del crítico anglosajón Fredric Jameson, *Media* —así escrito, en inglés—, lleva siempre consigo las imágenes de mercado, televisión comercial y, en una extensión tecnológico-artística, de video arte. Examinemos la realidad *Media chilensis*, la etiqueta de mayor prestigio incorporada al ideario nacional.

En Chile la sociedad de mercado ha significado la adopción de un modelo americano de vida urbana —Freeways, Shopping Centers, Malls— y de una cultura del logotipo, por la cual los sujetos se reconocen desde las marcas de publicidad que consumen. La televisión, a través del spot publicitario, ha generado un sujeto atento al efecto visual, y desde el video clip (traducción comercial del video-arte), ha hecho a éste experimentar con relatos que simulan un flujo continuo de imágenes, sin aparente relación lógica entre ellas.

Es nuestra impresión que solo la gente muy joven es capaz de vivir la realidad *Media* desde una natural integración. Incluso, es evidente situar diferencias generacionales desde antítesis generadas por el rol dominante de los mass media, a saber: *visualidad / escritura, televisión / libro* y también *cultura de mercado / cultura política* y *cine / video experimental*.

Quien ha puesto en evidencia el impacto *Media* en el relato literario, en estos nuevos tiempos, es Alberto Fuguet, chileno que vivió su niñez y preadolescencia en el país del Norte. Fuguet escribió primero un conjunto de relatos cortos y luego, dos novelas, cuya anécdota gira en torno a las preocupaciones de los jóvenes (en este caso, adinerados) de hoy, pertenecientes a la cultura televisiva. En su primera novela, los personajes son colegiales; pero en la segunda ya han crecido y están insertos en el mundo laboral. Singularmente, todos se han insertado en el mundo *Media*, en calidad de publicistas, hacedores de resúmenes de carátulas de videos, locutores de radio FM, fotógrafos profesionales, modelos y otros.

Fuguet tiene grandes dificultades con el género novela, debido a su escasa enciclopedia literaria. Así, su intento de generar, primero, un cuadro de época o una novela de aprendizaje en *Mala onda*, o luego, de resolver la comunicación narrativa desde el testimonio de cada personaje en *Por favor, rebobinar*, no le bastan para generar un héroe problemático inserto en una sociedad degradada. Los mejores momentos de estas novelas son los minirelatos o microsecuencias que bien pueden aislarse y conformar una unidad independiente. Aún así, el humor y la ironía, amén de una singular recreación lingüística de la cultura *Media*, permiten que estas novelas se lean como un ejercicio lúdico, donde el lector se entretiene celebrando los comentarios ingeniosos (pero también bastante banales) de las diversas voces narrativas.

En estas obras la TV es un referente privilegiado. Los personajes pasan horas en sus piezas manejando el control remoto y luego, al aire libre, ponen sobrenombres o ensayan comparaciones sacadas de allí. Sin embargo, lo interesante es que la recurrencia a la televisión no es solo temática sino también de orden formal. Fuguet es, a nuestro entender, un practicante de la imaginación publicitaria, propia del spot. Como narrador, cada vez que presenta un espacio, lo hace como un decorador de interiores, atento al efecto que tendrá para el consumidor: se fija en el neón del Bowling, en la foto retocada de una

propaganda, en la distribución de muebles y combinación de colores de casas y oficinas. Se presenta, además, como un coleccionista de miniobjetos de uso más reciente, describiendo paródicamente la «*plastic culture*» (vasitos de café que nos queman los dedos), el «*junk food*» (el sandwich de carne con piña) y un desfile notable de marcas de autos, camisas y corbatas. Y es, finalmente, el transeúnte de una ciudad chileno-americana (*Drugstores, Malls, Burger Inns*) instalada al lado de otra más antigua.

En resumen, en un lenguaje irreverente, sintético y efectista, los personajes de Fuguet nos revelan su inconformidad, invocando una salvación a través del logo americano. Mencionemos, lateralmente, que la narrativa de Fuguet mantiene relaciones divergentes —más de ruptura que de continuidad— con la narrativa de los años 60, como la de Antonio Skarmeta, en la que se incluían jergas juveniles y formas retóricas provenientes de los medios de comunicación de masas. Se ha extraviado un referente popular utópico, siendo sustituido por las ilusiones que crea el modelo americano de vida en el contexto de una sociedad chilena inmersa en el juego existencial del mercado —se nos indica que un día en Manhattan equivale a seis meses en Santiago. Y aunque los personajes siguen siendo jóvenes, son menos pobres y menos optimistas, estando presos de una «mala onda», síntoma de un temprano malestar de la cultura neoliberal entre sus fieles.

Antes de terminar este acápite dedicado a la imaginación publicitaria, que-remos hacer mención a un experimento narrativo —el de Desiderio Arenas, con *La playa de los alacranes*— que trabaja con la experiencia massmediática de un modo crítico, sin por ello renunciar a sus formas.

El texto de Arenas está escrito a la manera de un guión para una serie televisiva de suspenso, fabricado con tópicos contingentes (secuestro político, Guatón Romo incluido). Los personajes se asemejan a los de un teleserie y pueden representarse en un comic —incluso, se otorga una sinopsis de la obra de este modo. La intriga confronta a sus personajes —un hippie, una periodista y un empresario— con sus sueños de antaño, vinculando el presente al marketing y la televisión, modelos banales que producen éxito económico y frustración.

En breve, es un texto que convoca una rebeldía genuina, proponiendo estéticas marginales generadas en el marco de una imaginación publicitaria omnipresente e imposible de eludir. Texto transitivo, que puede ser adaptado a otro medio —vídeo, radiofonía, comic—, que potencia el carácter comunicativo de los discursos massmediáticos, tornándose reflexivo a través de juegos paródicos.

LA IMAGINACIÓN VANGUARDISTA

La imaginación folletinesca y la publicitaria convocan un público masivo desde la confección de mensajes de fácil traductibilidad. De un modo opuesto —y seguimos aquí a Umberto Eco— es posible postular una imaginación ligada estrictamente a un *mensaje poético*, caracterizado por su carácter ambiguo, que exige la presencia de un lector —de elite— interesado en la capacidad inventiva del lenguaje *per se*. La *imaginación poética* convoca, entonces, una tradición artística específica que la sociedad reconoce desde el establecimiento de un canon.

La imaginación poética adopta diversas formas, siendo una de ellas la *vanguardia*, que pone en crisis los sistemas culturales desde la dislocación de sus conceptos. La imaginación vanguardista experimenta lúdicamente con el lenguaje, fijándole nuevos límites epistemológicos.

La producción textual de Diamela Eltit diagrama ejemplarmente la práctica literaria vanguardista en nuestro país. Su escritura está concebida como un rito donde se actúa una crisis social, familiar y lingüística. Son ceremonias ejecutadas desde un espacio cultural marginal, ocupado por la mujer (su voz, su cuerpo, su locura). La sociedad es explorada en sus células vitales, como ser la instancia familiar —siendo aquí el incesto y las pulsiones multiformes de dominación los artefactos desconstructivos del orden establecido.

Recordemos que esta escritura surge en el seno de la actividad vanguardista desarrollada por un grupo de artistas plásticos en Chile entre 1975 y 1985 —la Escena de Avanzada, según denominación de la ensayista Nelly Richard. Así, la primera obra de Eltit, *Lumpérica*, de 1983, es un texto poético que convoca diversas prácticas (plástica, video, sicodrama) y formas literarias (poema, relato, escena). En todas sus obras la precariedad de la condición humana será expuesta en un lenguaje híbrido que conecta visualidad y escritura, y que pone en tensión la división en géneros de la literatura.

Reconocemos esta escritura como vanguardista, porque se presenta siempre como un artificio, poniendo de relieve el carácter signifiante del lenguaje, exhibiéndolo como la realidad primaria de nuestras vidas y como un doble de nuestros cuerpos. Descubrimos aquí un modo *neobarroco* de representar la realidad latinoamericana, tal como aparece, por ejemplo, en la obra de Severo Sarduy. En Eltit, este barroquismo adquiere una dimensión síquica singular, en tanto los personajes cobran vida a la luz de su desquiciamiento.

Anotemos, de paso, que cierta figuración esperpéntica y grotesca de esta escritura la enlaza, a nivel nacional, con creaciones donosianas; por ejemplo, con *El lugar sin límites*, donde la casa chilena, emblematizada en el burdel de pueblo, es reordenada desde la mirada del personaje Manuela.

Teniendo presente la tradición novelística chilena y pensando en una lista canónica de títulos y autores —como la que propusiera el crítico Cedomil Goic hace ya 30 años—, consideramos que el nombre de Diamela Eltit es ineludible, tanto por su inventiva lingüística, que innova el grotesco donosiano, como por sus proposiciones en torno a la mujer.

Finalmente, dentro de la imaginación vanguardista hay que mencionar también a Guadalupe Santa Cruz, cuyos textos semejan fotogramas. Y aun cuando su escritura revela imperfecciones en su verosimilitud, celebramos su construcción del espacio urbano como un collage poético visual.

LA IMAGINACIÓN PARÓDICA

La imaginación poética se manifiesta también en la *literatura paródica*. Hay parodia —según Mikhail Bakhtin— cuando estamos en presencia de dos voces, de dos sentidos, de dos expresiones. La parodia da cuenta de una necesidad del ser humano de hablar desde el gesto de la refracción: es el habla de otro expresada en otro lenguaje. Otorgamos el nombre de *imaginación paródica* a aquel acto creativo donde dialogan dos voces, con una intención satírica, revelándonos los dobleces del ser nacional.

Un ejemplo es la obra de Marco Antonio de la Parra, especialmente su novela *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*. Aquí, el personaje —un inmaduro publicista que transita por la ciudad conducido por fuerzas celestiales y también por fuerzas del mal— aparece siempre asediado por una voz burlesca (el narrador, que actúa como alter-ego o Pepe Grillo), que le muestra sus limitaciones. Si la voz es doblada, las acciones siempre son contadas lúdicamente teniendo presente distintos géneros y convenciones, a saber: la novela gótica, el relato borgeano, la serie negra, el comic, el spot televisivo y otros. Es como si la letra de una canción fuera ejecutada en distintos ritmos, con el efecto burlesco que esto conlleva para cada modelo usado.

El relato es un juego de simulaciones operáticas, en las cuales los personajes actúan enmascarados, pues dicen ser una cosa y luego cambian. La novela es una sátira sobre las instituciones que pretenden otorgar un *ethos* al ser nacional. En un nostálgico y vertiginoso recorrido por la ciudad, el personaje debe soportar el peso de la religión, la política, el mercado y también del Estado. La oposición semántica básica es *lo nuevo versus lo antiguo*, siendo lo nuevo la cultura del marketing (sentido como banal) y lo antiguo, la cultura del Estado (gastada). El relato congenia esta tensión desde el escepticismo hacia el mercado y la nostalgia hacia el Chile Viejo. El resultado es una paradójica y vital complacencia.

Si en De la Parra la parodia de lo nacional se realiza desde la *simulación* de diversos estilos (como si ya todo se hubiese gastado y no hubiera más que ensayar la onda *retro*), otro autor nacional, José Leandro Urbina, en su *Cobro revertido*, lo hace desde la recreación de *ritos y protocolos del lenguaje*.

El relato de Urbina está muy bien ensamblado desde el montaje y el monólogo interior. Un hombre deambula por las calles de Montreal en completo estado de intemperancia, ensayando un rito de consolación junto a amigos y conocidos chilenos del exilio canadiense —su *cuasifamilia*—, luego de imponerse de la muerte de su madre, ocurrida lejos, en Santiago de Chile.

La novela sigue un esquema clásico: un héroe degradado busca valores auténticos en una sociedad degradada. En este caso, se exhibe sarcásticamente la pérdida de referentes utópicos de una comunidad, mostrándose ceremonias sin aura, protocolos del lenguaje vaciados de su contenido trascendental, ritos vacíos que solo iluminan la pena de extrañamiento que sufren de por vida los fracasados. La autoría tiene conciencia de la disociación entre lenguaje e intención, lenguaje y pensamiento, lenguaje y expresión. La retórica política, el discurso patriótico, el brindis, la consolación y el gusto por argumentar son vividos así de un modo ajeno, como lastres, marcas lingüísticas de un cuerpo social exangüe. El protagonista se sumerge en estos ritos vacíos o estereotipos culturales con plena conciencia de la degradación que conllevan, pero también con el entendimiento que constituyen la única verdad, el único consuelo afectivo. Luego del desastre, todos nos hemos aferrado a imágenes congeladas, cual sobrevivientes a una balsa.

Las novelas de Darío Oses constituyen otra versión de la imaginación paródica. En él, el comentario sobre la sociedad chilena es otorgado a través del *pastiche*, es decir, desde la copia consciente de estilos que están asociados a visiones específicas sobre la realidad nacional.

En Oses existe un genuino interés por los géneros menores, asociados en él a modos más antiguos y genuinos del ser nacional, como es el caso del folletín. O también, por géneros literarios ya pasados de moda, como el grotesco naturalista. En sus historias hay siempre un gesto pasatista, ejercido tanto desde el pastiche de ciertas formas artísticas (alejadas del logo publicitario y de la vanguardia conceptista) como desde personajes que son citas del pasado —por ejemplo, un libretista de radioteatro, poco motivado por la televisión—. Lo que se satiriza es el tiempo presente, su signo publicitario; lo que se recrea y rescata es el tiempo ido, ligado a la intrahistoria y relacionado con actos menores de nuestra vida literaria —ejercicios de colegio, juegos de taller con las tradiciones literarias del país.

Mencionemos finalmente, en esta tradición paródica, el texto novelesco de Carlos Iturra, que genera un escenario donde pululan irrisoriamente personajes y discursos propios de una contingencia banal, ligada a los poderes lo-

cales y al logro del éxito: un festival rock en una parroquia, un congreso de brujos, chismorreos sobre cónclaves, entrevistas televisivas con artistas de moda. Es la celebración de lo mediocre, su alegre parodia, que exhibe las debilidades de los hombres. Gesto paródico que rescata el equívoco, situándolo en el seno de nuestra vida espiritual y de nuestras creencias, en un ejercicio literario de interés que, sin embargo, debió extremarse más, tanto en su forma como en su contenido.

LA IMAGINACIÓN GROTESCA

La imaginación poética adquiere una dimensión más atractiva y repulsiva en la exhibición del *grotesco*, donde coexisten lo proporcionado con lo deforme, lo armónico con lo monstruoso, o sea, donde lo que debiera estar separado aparece junto o entremezclado.

Según Geoffrey Galt Harpham —por el cual nos guiamos— el fenómeno de lo grotesco nos plantea el enigma de si acaso en otro sistema —desconocido para nosotros—, de carácter más primario, genésico o «bajo», los elementos incongruentes puedan tener un sentido pleno, de orden sagrado. Harpham distingue dos interpretaciones del grotesco, que nos son de gran utilidad. Una, dada por Wolfgang Kayser, vincula el grotesco con la animación de las fuerzas demoníacas, accediendo así nosotros a un mundo siniestro, nocturno y abismal. La otra corresponde al realismo grotesco postulado por Mikhail Bakhtin, que invoca la capacidad regenerativa de la materia en un mundo primordial, siendo el cuerpo el soporte celebratorio de la vida.

La novela *El obsesivo mundo de Benjamín*, de Antonio Ostornol, constituye un buen ejemplo de aquel grotesco que invoca un tejido no regenerativo. En un cuadro donosiano, un paralítico celebra su cumpleaños número 42, junto a su madre, su esposa y sus amigos, en una ceremonia en que se exhibe el aspecto deforme de una familia. La casa es un escenario donde Benjamín practica un rito sacrificial, que marca simbólicamente el espacio como una «vagina dentada», un retorno de la estirpe a un inicio marcado por lo ominoso.

Quien vincula el grotesco con la celebración de mundos genésicos que exhiben los desenfrenos eróticos y las agudezas conceptuales de los hombres, es Reinaldo Edmundo Marchant. Este narrador crea un mundo primordial, situando una serie de puntos geográficos —Yénexi, Kando, Roxicler, Roaví, Kabio—, por los cuales transitan personajes también primordiales, presentados desde la parodia y degradación de sus cualidades morales y corporales. Es un mundo donde se exploran las reglas de la bondad y la maldad humanas, eligiéndose para ello la celebración de lo bajo, a saber, las partes pudendas, la tradición oral, la construcción de un relato de sustrato popular.

Ahora bien, aun cuando Marchant es un escritor muy talentoso, sus obras adolecen de limitaciones en muy diversos registros. Por ejemplo, usa un léxico bastante rebuscado —como si se escribiera acudiendo al diccionario—, adoleciendo su estilo, entonces, de cierta hipercorrección. También, el trama de acciones en sus novelas suele ser confuso o muy precipitado. Sin embargo, prima siempre la entonación y el ritmo del *cuentero*, de alguien afincado desde dentro en la cultura popular.

Habrán muchas novelas que demuestran ciertos rasgos grotescos, sin que en su conjunto lo sean. Así, grotesco será, por ejemplo, el espectáculo de lucha libre femenina, instalado en barrios y playas, presentado en *La revuelta*, de Sonia Montecino. Bibí la Invencible, la Sargento Loca y la Perricholi, convocan en sus jadeos, golpes y sudores una identidad social viscosa. Lo grotesco es desviado y resuelto en el relato a través del mito: Noemí, una modesta mujer que debe sobrevivir a través de la imagen de la luchadora Bibí, es rescatada simbólicamente por sus ancestros mapuches en un rito de sanación, el cual le devuelve una identidad nativa que había extraviado.

CONCEPTISMO POPULAR, REALISMO MANIERISTA

A modo de colofón y ensayando categorías más abiertas y heteróclitas, queremos referirnos a las formas discursivas presentes en dos novelas muy disímiles entre sí, de gran éxito literario y comercial: *La Reina Isabel cantaba rancheras*, de Hernán Rivera Letelier y *Oír su voz*, de Arturo Fontaine.

El texto de Rivera puede situarse con propiedad en el ámbito del grotesco bakhtiniano, por cuanto se constituye como la celebración popular de las miserias de un cuerpo bendito. En tono ampuloso y picaresco, un «pucta» de las pampas nortinas nos relata la gesta cotidiana de un grupo de prostitutas de una oficina salitrera en extinción. Haciendo gala de histrionismo, humor, procaacidad y gran imaginación poética, este poeta popular rescata con su cuento mundos marginales, al borde de la desaparición de la memoria histórica.

A diferencia de Reinaldo Marchant, el autor de *Reina Isabel* demuestra una mayor habilidad para lidiar con combinaciones léxicas, rimas y ritmos de la prosa. Hemos etiquetado su discurso con el nombre de *conceptismo popular*, por su excelencia en el arte de componer retruécanos y conceptos dentro del canon del lenguaje popular.

Por su parte, *Oír su voz*, de Arturo Fontaine, continúa y renueva el repertorio realista de la novela chilena, presente desde *Martín Rivas*. Fontaine nos presenta un cuadro de época, en el cual se examinan los valores éticos que guían acciones y sentimientos de las clases adineradas, vinculadas especialmente al capital especulativo.

Por su tópico —valores éticos de las elites en el amor, la familia y la nación—, esta novela aparece asociada naturalmente a *Casa Grande* (1909), de Orrego Luco, presentándonos de paso una galería de retratos grotescos sobre los seres vinculados a la especulación financiera, pintados tanto como animales de presa o como niños desvalidos. En cuanto a su composición retórica, *Oír su voz* puede asociarse, en una de sus vertientes, a la antítesis (A/B) en su expresión fenoménica, puesto que objetos, ideas y personas presentan una apariencia que es necesario desentrañar, para captar su carácter óptico.

Uno de los rasgos más interesantes de composición de este texto es su delirante atención a la descripción minuciosa del *detalle*: el brillo de los zapatos, los ruidos, cierta superficie. Le otorgamos a este gesto un carácter hermenéutico, como si realidad aparental (el logo mercantil) fuera una costra muy difícil de arrancar del espíritu esencial de la fronda aristocrática, cuyo *ethos* no corresponde estrictamente a la lógica del mercado.

Existe renovación formal en esta novela, por cuanto se presenta también como un muestrario lúdico de una gran variedad de tipos discursivos —la perorata, el relato filosófico, la editorial económica en un Diario, la meditación trascendental, la disgresión proustiana, etc. Tiene también cierto empaque de folletín ilustrado, morigerado por un controlado gesto paródico sobre tópicos y estilos.

A la hora de etiquetar la forma discursiva de este texto, hemos optado por la nominación de *realismo manierista*, por cuanto se ensaya un verosímil realista (clásico, del siglo XIX), que se ve afectado por divertimentos estilísticos (descripciones minuciosamente límpidas, ejercicios de taller sin tacha), lo cual recubre a la realidad representada de un suplemento signifiante, adscrito al carácter caprichoso, gratuito y artificioso de una obra de arte.

IMAGO MUNDI

Folletín, logotipo, poiesis; serie negra, aventuras, melodrama, logo, vanguardia, parodia, grotesco; espionaje, ciencia ficción, testimonio rosa, fotograma, pastiche, simulación, mascarada, retro, rito, manierismo, pop, popular —tal es el collage novelesco de las generaciones emergentes, cambiante, fugaz, condicional.

El folletín convoca a un lector masivo de gustos antiguos, lleno de nostalgia por escuchar historias que solían entretener a todo público e, incluso, educarlo. Es lo retro-sentimental, el gusto por lo ido.

El logotipo se revela como un jeroglífico que encierra el futuro, cuya solución pasa por un nuevo aprendizaje de los automatismos de la condición hu-

mana. Es una marca de fábrica, nuestro futuro esplendor, que solo será despedido por nuestros descendientes, únicos que manejan la clave.

Por último, la poética es el acercamiento al origen, a nuestra tradición más ilustre o más espúrea. Es el reino de los elegidos, cuyo canon cambia según la idea que se tenga de lo primigenio. Será, entonces, la más caprichosa de las imaginaciones, la más trascendente y de máxima contingencia. ▼

OBRAS CITADAS

- Ampuero, Roberto, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, Santiago, Planeta, 1993.
- Ampuero, Roberto, *Boleros en La Habana*, Santiago, Planeta, 1994.
- Arenas, Desiderio, *La playa de los alacranes*, Santiago, Planeta, 1993.
- Bakhtin, Mikhail, «Discourse in the Novel», *The Dialogic Imagination*, Austin/London, M. Holquist (ed.), Univ. of Texas Press, 1981, pp. 259-422.
- De la Parra, Marco Antonio, *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*, Santiago, Planeta, 1989.
- Díaz-Eterovic, Ramón, *La ciudad está triste*, Santiago, Sinfronteras, 1987.
- Díaz-Eterovic, Ramón, *Solo en la oscuridad*, Bs. As., Torres Agüero, 1992.
- Díaz-Eterovic, Ramón, *Nadie sabe más que los muertos*, Santiago, Planeta, 1993.
- Díaz-Eterovic, Ramón, *Angeles y solitarios*, Santiago, Planeta, 1995.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.
- Eltit, Diamela, *Lumpérica*, Santiago, Ornitorrinco, 1983.
- Eltit, Diamela, *Por la patria*, Santiago, Ornitorrinco, 1986.
- Eltit, Diamela, *El cuarto mundo*, Santiago, Planeta, 1988.
- Eltit, Diamela, *Vaca sagrada*, Bs. As., Planeta, 1991.
- Eltit, Diamela, *Los vigilantes*, Santiago, Sudamericana, 1994.
- Fontaine, Arturo, *Oír su voz*, Bs. As., Planeta, 1992.
- Fuguet, Alberto, *Mala onda*, Santiago, Planeta, 1991.
- Fuguet, Alberto, *Por favor, rebobinar*, Santiago, Planeta, 1994.
- Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1982.
- Iturra, Carlos, *Por arte de magia*, Santiago, Caos, 1995.
- Jameson, Fredric, «Surrealism without the Unconscious», *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/N.Y., Duke Univ. Press, 1991, pp. 67-96.
- Jaque, Claudio, *El ruido del tiempo*, Santiago, Galinost, 1987.
- Jaque, Claudio, *Para llegar a Baden-Baden*, Santiago, Planeta, 1990.
- Link, Daniel (compilador), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*, Bs. As., La marca, 1992.
- Marchant, Reinaldo Edmundo, *En el bosque, un ángel y un demonio*, Santiago, Mar del Plata, 1988.
- Marchant, Reinaldo Edmundo, *El hombre de la mano seca*, Santiago, Red Internacional del Libro, 1992.

- Marchant, Reinaldo Edmundo, *Un ave de prodigiosos colores*, Santiago, Red Internacional del Libro, 1994.
- Montecino, Sonia, *La revuelta*, Santiago, Ornitorrinco, 1988.
- Oses, Darío, *Machos tristes*, Santiago, Planeta, 1992.
- Oses, Darío, *El viaducto*, Santiago, Planeta, 1994.
- Ostornol, Antonio, *El obsesivo mundo de Benjamín*, Santiago, Pomaire, 1982.
- Richard, Nelly, *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*, Melbourne, Art and Text, 1986. Libro bilingüe.
- Rivera Letelier, Hernán, *La Reina Isabel cantaba rancheras*, Santiago, Planeta, 1994.
- Santa Cruz, Guadalupe, *Cita capital*, Santiago, Cuarto Propio, 1992.
- Sepúlveda, Luis, *Un viejo que leía novelas de amor*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- Sepúlveda, Luis, *Mundo del fin del mundo*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- Sepúlveda, Luis, *Nombre de torero*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- Serrano, Marcela, *Nosotras que nos queremos tanto*, Santiago, Andes, 1991.
- Serrano, Marcela, *Para que no me olvides*, Santiago, Andes, 1993.
- Serrano, Marcela, *Antigua vida mía*, Santiago, Alfaguara, 1995.
- Urbina, José Leandro, *Cobro revertido*, Santiago, Planeta, 1992.